

EDM

Musica e corpi, generi e degeneri

Andrea Valenza

Semiotica dei Consumi

Prof.ssa Giovanna Cosenza

A.A. 2015\2016

0- Premessa

1-La *Top 100 djs*

2- Gender-selected djing. “*It's a Man's Man's Man's World*”?

3- Tra produzione e performance: omologie di genere

4- La svolta teorica

5- Profezie che si autoadempiono

6- La musica ai tempi dell'etere

7- La *cyborg music*

8- Conclusione

0- Premessa

A partire dall'osservazione critica della classifica "top 100" dei dj più popolari al mondo stilata dalla famosa rivista internazionale *Dj Magazine*, in questa tesina mi occuperò di una riflessione riguardo il ruolo della donna nella musica elettronica da ballo in quanto pratica ed in quanto sintomo sociale di un fenomeno storico-culturale che relega la donna ad un ruolo minoritario nella storia della musica.

1-La Top 100 djs

Una musica modificata da apparecchiature elettroniche esiste dalla fine dell'800, ma allo scadere degli anni '80 del secolo successivo la voce "musica elettronica" comincia ad attirare il grande pubblico, prima negli USA poi nel resto del mondo.

Alla figura senza volto del disc jockey che si limitava ad inserire tracce già pronte per una specifica occasione sociale (un determinato luogo ed un relativo pubblico), si sostituisce una nuova figura professionale dotata dell'innovativa possibilità di modificare ed incrociare fra loro fonti sonore già esistenti così da poter ottenere musica inedita.

Etimologicamente "to jockey" significa andare a cavallo e nonostante il dj si limitasse per sua propria natura a non produrre bensì "cavalcare" musica, all'inizio degli anni '90 diviene popolare la figura del dj quale "musicista" e professionista che può ambire a nuove forme di popolarità che, fino a qualche anno prima, si nascondevano tra le pareti di una cabina in cui il dj inseriva tracce nell'anonimato. In quegli anni nasce la *rave culture* i cui raduni diventano la condizione della nascita nonché della diffusione di due generi musicali che a partire da quel momento professeranno grandi influenze nella musica elettronica dell'avvenire: la house e la techno, rispettivamente nati a Chicago e Detroit.

All'inizio degli anni '90 l'interesse antropico nei confronti della nuova musica da ballo cresce anche in Europa dove nei nightclub cominciano a risuonare brani techno e house. Intanto nel 1991 nasce *Dj Magazine*, una rivista internazionale tradotta in più lingue, dedicata alla musica elettronica ed ai dj. In poco tempo *Dj Mag* diventa punto di riferimento della *dance* nonché dell'intrattenimento danzante che le ruota attorno.

Dal 1997 ad oggi *Dj Mag* pubblica annualmente due classifiche "Top 100", una dedicata alle discoteche e votata dai dj ed una dedicata ai dj e votata del pubblico. Quest'ultima classifica in particolare è ad oggi un sondaggio estremamente importante per il settore. La Top 100 è la più importante classifica del mondo dedicata ai disc jockey e come ogni grande classifica catalizza l'attenzione dei tanti appassionati generando luoghi di proliferazione discorsiva (come il sito della

rivista o i gruppi di fandom sui social) dove il pubblico consumatore riflette su ciò che consuma come del suo stesso consumare. Spettatori dinamici, a loro agio con i criteri ed i linguaggi dei media nonché divisi e uniti dagli esiti di una classifica da loro stessi votata. Infatti il criterio della classifica *Top 100 djs* non è qualitativo bensì quantitativo, nel 2014 hanno votato più di 900.000 persone senza che vi sia una giuria qualificata al fine di determinare in modo “critico” la qualità di un prodotto artistico.

Il 17 ottobre “la bibbia” della dance, *djmag.com*, divulga la *Top 100 djs 2015* che vede i fratelli belgi Thivaïos (in arte Dimitri Vegas & Like Mike) piazzarsi al primo posto. Il duo di musica house si lascia alle spalle Hardwell, dj e produttore discografico che lascia la corona dopo due anni di primato e Marti Garrix giovane olandese. Fuori dal podio (quarto quinto e sesto posto) tre monumenti della *dance floor*, regolarmente in cima alla *top 100* da più di 10 anni: Armin Van Buuren, Tiesto e David Guetta (forse il più popolare al mondo).

2- Gender-selected djing. “It’s a Man’s Man’s Man’s World”?

C’è una peculiarità che accomuna i primi dj della classifica: nessuno di loro è una donna. Le prime donne in classifica risalgono al 24o posto conquistato dalle Nervo, duo australiano di sorelle gemelle che raggiungono il successo nel 2009 con il singolo *When Love Takes Over* prodotto insieme a David Guetta e vincitore di un *Grammy Award*. Dopo di loro bisogna scendere fino all’81o posto preso in prestito da I Krewella, un gruppo musicale nato a Chicago nel 2007, ma formato da due sorelle di origine pakistana Jahan e Yasmine Yousaf e dal loro produttore Kris Trindl. Infine al 94o posto si posiziona Miss K8, dj producer techno-hardcore sconosciuta in Italia (e non solo) fino alla sua comparsa nella *Top 100 2015*. Tre dj donne nei primi 100 posti, quattro nei primi 150 per un rapporto di quasi 1 a 38.

Questa tendenza non riguarda l’intera industria dell’EDM¹. Dietro le quinte molti dei più grandi talent scout e talent manager del settore sono donne, ma la scena è quasi esclusivamente maschile. Una quantità così infima di donne sul palcoscenico dell’intrattenimento danzante lascia intendere che il mondo del *djing* sia particolarmente *gender-specific*, il che vale a dire specificatamente orientato verso uno dei due sessi, in questo caso quello maschile.

Dopo l’uscita della *Top 100 2015* tra i tanti temi dibattuti, il tema della sessualità è stato uno dei più discussi. Ovviamente non sono mancate accuse di sessismo nei confronti della rivista inglese che nella didascalia sotto la posizione femminile più alta, Nervo, ne previene ogni coinvolgimento scrivendo: “While some have questioned the lack of women in the Top 100 DJs poll, these DJ and production siblings have consistently placed in the upper reaches”² il che all’interno del contesto comunicativo significa dire: “se c’è del sessismo non siamo noi a

1 EDM-electronic dance music- voce coniata negli USA ad inizio secolo a fronte di un’improvvisa espansione dell’interesse antropico nei confronti della nuova musica da ballo, i suoi contesti, i suoi generi musicali.

2 <http://djmag.com/top-100-djs/poll-2015-nervo>

perpetrarlo e non vogliamo essere noi ad occuparcene”. In aggiunta la rivista chiede a buona parte dei classificati il motivo per cui secondo loro ci sono così poche donne in lista. A prova della confusione generale sul tema, le risposte sono delle più disparate. Il dj svizzero Michael Kull meglio conosciuto come Candys si congeda così “I guess it's easier for guys to entertain people, especially at festivals. DJs need to be powerful, loud and outgoing”³ il che significa dire che le donne sono per loro natura deboli, riservate, introversive e quindi non adatte ad intrattenere un pubblico galvanizzato come quello dei grandi festival EDM. Come se ad oggi potessimo parlare dell'esistenza di una differenza cognitivo-biologica tra due sessi, Candys mostra una visione fortemente dualistica della sessualità, oltre che sessista. Invece il dj olandese Frontliner informa il suo pubblico che a suo parere mancano donne “Because maybe they spent too much time in Sephora and too little time on producing”⁴, per chi non lo sapesse Sephora è un franchising di negozi di cosmetici francese. Tralasciando l'intenzione dell'affermazione di Frontliner che per quanto sarcastica risulta fortemente sessista, questa come molte delle altre risposte dei dj risultano piene di pensieri che trovano precisa corrispondenza tra gli stereotipi, eredità dal senso comune per cui, come dice lo psicologo Bruno Mazzara “gli uomini [...] sono percepiti come aggressivi, indipendenti, orientati al mondo della tecnica, competitivi, fiduciosi in se stessi, poco emotivi”⁵, mentre le donne al contrario risultano naturalmente disposte alla cura del corpo “più emotive, gentili, sensibili, dipendenti, poco interessate alla tecnica”⁶. Frontliner non è l'unico a ritenere che le donne passino “troppo poco tempo a produrre” e che siano dunque poco interessate alla tecnica, Headhunterz cerca di essere leggermente più argomentativo e dice:

"The DJ mag Top 100 mostly consists of people who produce, and sitting behind a computer programming music is not something that generally appeals to women, I believe. With this in the back of people's minds, they tend to be sceptical towards women who DJ, with a few exceptions of course. DJing nowadays is, in my opinion, more of a showcase for the producer, and isn't very technically challenging. So when you take away 'producer' from the showcase, you're left with something that practically anyone could pull off.”⁷

Prima di tutto è necessaria una precisazione per chi è a digiuno del settore, c'è una differenza fondamentale tra il significato del termine *producer* e quello di *dj*: il *producer* sarebbe l'autore, colui che nell'ambito della musica elettronica realizza, arrangia, esegue e mixa i brani attraverso apparecchiature elettroniche, invece il *dj* è un *performer*, colui che si occupa della diffusione della musica in un determinato luogo (sia questo un club o un rave). La differenza tra queste due figure è importante prima di tutto perché ci permette di comprendere meglio l'affermazione

3 <http://djmag.com/top-100-djs/poll-2015-mike-candys>

4 <http://djmag.com/top-100-djs/poll-2015-frontliner>

5 Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, 1997, pg.26

6 *Ivi.*

7 <http://djmag.com/top-100-djs/poll-2015-headhunterz>

di Headhunterz che oltretutto non pone la questione come fosse fondata su un parere personale, né ne evidenzia un legame con la sua esperienza sensibile. Piuttosto crede o presume che “programmare musica non è una cosa che piace particolarmente alle donne”, come se quest’idea portasse con sé una serie di caratteri paradigmatici che circolando all’interno all’ambiente del djing determinano, per affermazione o per negazione, ogni atteggiamento interpretativo nei confronti delle donne.

D’altro canto la risposta più pregnante e pungente arriva proprio da I Krewella, le due dj e sorelle pakistane come sempre accompagnate dal loro producer uomo Kris Trindl, che rispondono:

"The electronic music industry can be daunting for women. If more women are willing to take big risks and be unafraid of the ridicule, double standards, and any other setbacks or troubles, we will (hopefully) slowly start to see more women releasing electronic music, playing shows and festivals, and thus ending up on the Top 100. "⁸

Le sorelle Yousaf in quanto donne e quindi oggetto di un certo tipo di attese, sembrano essere consapevoli degli effetti che queste aspettative hanno sulle loro vite da dj senza però per questo dimostrare asservimento o rigidità nelle proprie convinzioni. Consapevoli della loro non conformità a i tratti stereotipici del dj, dimostrano di riconoscere gli effetti della marginalizzazione e propongono un modo per contrastarla. Sostengono che le donne dj dovrebbero accettare maggiori rischi e non avere paura del ridicolo, nonché avere maggiore coscienza di sé in quanto individui ed in quanto parte di una minoranza stereotipata.

E' necessario evidenziare, però, che i caratteri puramente individuali delle persone coinvolte non sono sufficienti. Ci sono una serie di elementi strutturali e regolativi imprescindibili che invadono la percezione stessa della realtà come ogni possibile interazione. Nella fattispecie ci occupiamo di pratiche culturali e discorsive che fanno del mondo del *djing EDM*, come anche quelli della *club e rave culture*, un determinato segmento sociale che si differenzia dagli altri per determinati stili di vita, visione del mondo, punti di vista e stereotipi che nel caso del djing sono principalmente legati ad un certo tipo di attitudini come la composizione o la creatività in genere.

D'altra parte buona parte delle discografie dei dj EDM è un mosaico di co-produzioni dove ogni artista ha la possibilità di imparare ed imitare le tecniche degli altri, cita, mixa. Tra gli addetti ai lavori c'è l'idea diffusa che ogni collega di fama sia anche un insegnante, maestro di una specifica disciplina, la sua. Oggi hardware e software potentissimi (anche per consumer) consentono una quantità talmente ampia di possibilità compositive da permettere a chi produce di ricostruire uno stile sonoro individuale, personale. La conoscenza dettagliata di macchine come sequencer, drum machine, campionatori, sintetizzatori, laptop e via dicendo, permette un ventaglio di possibilità sonore talmente ampio da garantire al compositore la ricostruzione di un'identità musicale ben riconoscibile, l'ordimento

8 <http://djmag.com/top-100-djs/poll-2015-krewella>

di un altro sé, una sorta di alter ego inumano.

D'altro canto il dj e producer Paul van dyk in un'intervista rilasciata alla versione italiana di *Dj Mag* parla di produzione in questi termini: “Oggi non puoi azzardare molto e devi lavorare su brani che siano perfetti per le serate: la musica dance si sta sempre di più perfezionando. I dj stanno diventando dei docenti che insegnano il proprio suono e il dizionario è il dj set, le proprie playlist”⁹. Poi argomentando della sua ultima pubblicazione *The politics of dencing* del 2015, parla di 23 diverse coproduzioni all'interno dell'album e dice: “fare musica con gli amici e con le persone che ammiri rende ancora più forte e piacevole la propria vita”¹⁰. Le sue parole ci danno prima di tutto l'idea che attorno alla pratica del djing EDM si celi una compatta sottocultura o una mirco semiosfera. Nel caso di *The politics of dencing* ha partecipato un'équipe di dj uomini di cui fa parte anche Paul van dyk, 41o nella *top 100 2015* e che al suddetto questionario sulle dj donne risponde dicendo che la loro assenza dalle scene è per lui un mistero.

Nonostante l'ambiente del djing EDM sia fortemente intriso di stereotipi e punti di vista potremmo dire *male-selected*, sembra poco plausibile l'idea per la quale si possa delegare l'origine del problema a barriere interposte dagli addetti ai lavori dell'intrattenimento danzante. I professionisti EDM sono prima di tutto delle star, personaggi di dominio pubblico e oggi più che mai in relazione intima con un pubblico connesso, attivo, produttivo. La costruzione estetica stessa dell'artista è oggi in strettissima relazione con ciò che il pubblico pensa, vuole e richiede. L'equivoca opinione di Frontliner sull'assenza delle donne nella classifica non è di per se un fattore determinante di marginalizzazione se non in quanto opinione manifestata da una voce di pubblico dominio, espressione di un sintomo socio-culturale le cui radici vanno ben più in profondità dell'opinione di Frontliner in quanto soggetto pensante.

3- Tra produzione e performance: omologie di genere

Nel 2011 la finlandese Susanna Mälkki è stata la prima donna al mondo a dirigere un'orchestra alla Scala di Milano. Un direttore d'orchestra sinfonica, il ruolo assolutamente più prestigioso nel mondo della musica è stato incarnato da ben poche donne fino ad oggi. Qualcuno potrebbe ancora pensare che si tratti di una questione di attitudini, “le donne sono poco interessate alla tecnica”. Susanna Mälkki pensa di no: “Il direttore d'orchestra è “il premier della musica”, quello che ha maggior potere. È come in politica, quanti premier donna o presidente della Repubblica abbiamo avuto? Io sono contro le quote rosa, ma è possibile che non abbiamo nemmeno una donna che abbia avuto l'opportunità di fare il premier? Viene il dubbio che manchi l'apertura mentale”¹¹.

D'altro canto è tutt'oggi difficile in un'orchestra ascoltare contrabbassi suonati da

⁹ *Dj Mag* n. 51-giugno 2015, pg.54

¹⁰ *Ivi*.

¹¹ <http://www.lastampa.it/2013/07/18/societa/donna/gianna-fratta-se-mi-offrono-la-scala-la-rifiuto-perch-voglio-esser-pronta-M6EEjHxC9IXCbmWPeC5cML/pagina.html>

donne o arpe suonate da uomini. Permane ancora nelle culture occidentali una sorta di distribuzione sessuale degli strumenti e dei generi musicali, una distribuzione sessuale che per quanto riguarda la musica classica occidentale, risalente all'epoca barocca, trova una netta chiusura nei confronti delle donne se non in casi e contesti eccezionali quali voci particolarmente virtuose o grandi personalità carismatiche. Ciò sembra interessante soprattutto alla luce di alcune omologie sostanziali che si possono riconoscere tra la musica *dance* (quale termine ombrello che racchiude tutti i generi musicali mirati alla danza e creati in modo elettronico) e la musica *classica*.

In entrambi i casi la lunghezza delle composizioni è spesso molto maggiore e meno definita rispetto ad altri generi e stili musicali. Inoltre condividono un fattore di ciclicità reiterante dei paradigmi armonico-ritmici nonché l'assenza di una voce in posizione di evidenza. Quest'ultima caratteristica è la più esplicita manifestazione dell'omologia che intercorre tra i due generi musicali per cui la significanza scivola al di fuori della tematizzazione portata da un testo verbale. L'ascolto di un'opera classica o di un brano techno non prevede una particolare attenzione alle parole e al significato da loro trasmesso. Vi è, di conseguenza, un fattore deterritorializzante che accomuna i due generi, sia riguardo il luogo di provenienza di una determinata composizione (nonché le relative connotazioni) che riguardo le peculiarità esprimibili in una specifica esecuzione.

Nell'ascolto di un brano rock, ad esempio, le voci e le relative articolazioni della sostanza espressiva riportano l'attenzione del pubblico nei confronti di un determinato vissuto e determinati stati di coscienza soggettiva che fanno capo ad una certa competenza culturale, una storia, un luogo di provenienza. Se per il rock queste caratteristiche risultano l'anello portante della costruzione e delle condizioni di fruizione del prodotto musicale, per la classica e l'elettronica le cose stanno diversamente.

La musica classica è caratterizzata ad un sistema di notazione musicale che vincola qualsivoglia interpretazione nei limiti della composizione stessa e senza concedere alcuno spazio all'esecutore, questo vale anche per le voci che in questo particolare contesto sonoro hanno una funzione analoga a quella di uno strumento musicale, arricchiscono il tessuto armonico.

Invece la *dance* lavora principalmente con materiali timbrici, tensivi e ritmici la cui spazialità, misurata in bpm, diventa particolarmente significativa. Sono linguaggi che fanno appello prima di tutto alla percezione sensibile, al corpo prima che alla mente. Linguaggi equivoci o come direbbe Jankélévitch, inaffabili.

Detto ciò, a parte i macro generi della techno, la trance e l'ambient per cui la voce è quasi del tutto assente, nell'EDM è possibile imbattersi nell'ascolto di voci. Queste sono però reiterabili replicabili e non particolarmente significative, assumono spesso forme decomposte o rievocano, tanto per fare un esempio, il più classico timbro soul nei casi in cui si voglia bilanciare i suoni elettronici all'autenticità vintage di una voce.

La *dance* e la classica rivelano la loro natura in qualità di arti musicali che si muovono attraverso articolazioni interne e la cui significazione è totalmente delegata al momento della composizione. La performance diventa il luogo della

manifestazione di una significazione già data, motivo per il quale il ruolo di performer non gode di particolare evidenza.

Effettivamente sembra esserci un interessante binomio tra la nozione di performer e la presenza delle donne in musica. Anche il jazz, forma musicale nata e cresciuta con l'improvvisazione collettiva, ha visto pochissime donne musiciste, ma moltissime cantanti performer. Anzi si potrebbe dire che quasi tutte le grandi voci della storia del jazz sono femminili.

In questo senso bisogna evidenziare un'importante caratteristica che contraddistingue la figura artistica del performer: non esegue quasi mai musica di sua creazione bensì musica altrui. Questo è un fattore determinante per capire dove e come le donne hanno fatto e fanno tutt'oggi accesso all'arte dei suoni. La musica classica e la musica elettronica sono le due forme musicali per elezione accomunate da due aspetti: l'assenza di parole cantate e l'assenza di performer in posizione di rilievo. Nel percorso che stiamo provando a delineare l'EDM risulta l'acme contemporaneo di un fenomeno storico, l'incontrovertibile presenza minoritaria delle donne nella musica.

Tra le tante interviste ai dj, producer, talent scout manager nonché in buona parte degli scritti di critica musicale c'è l'idea diffusa che questo digiuno sia principalmente dovuto a questioni attitudinali e d'interesse. Tali idee sottendono una prospettiva per la quale ci sarebbe un livello quasi “ontologico” della differenza sessuale, un *a priori* per cui l'esperienza cosciente di un soggetto sarebbe in rapporto di presupposizione consequenzialità diretta e necessaria con l'essenza propria dei due sessi, maschile e femminile. Motivo per il quale come dice Headhunterz “stare sedute davanti a uno schermo a programmare musica non è una cosa che piace particolarmente alle donne, in generale”. Ad oggi per contro abbiamo molte ragioni per riflettere in modo critico su una distanza fin qui non considerata: quella tra l'uomo e la donna in quanto categorie paradigmatiche (in generale) e l'uomo e la donna in quanto singoli individui contingenti (nel particolare).

4- La svolta teorica

L'ordito della trama storico-culturale degli anni '80 trova nella crisi della modernità il declino di quelle che la filosofa e psicanalista Rosi Braidotti definisce “le tradizionali strutture socio-simboliche che fanno perno sullo stato, la famiglia e l'autorità maschile”. In quegli anni il rinnovamento del dibattito teorico trova l'interesse della critica femminista, dove l'influenza del post-strutturalismo porta ad uno spostamento della riflessione filosofica che intanto concepisce un nuovo equipaggiamento di nozioni e strumenti di interpretazione della realtà. Nella riflessione femminista ciò comporta una rilettura della visione essenzialista la cui opinione non considera una fondamentale differenza tra l'assunzione della donna come *oggetto paradigmatico*¹² e l'attenzione per una donna considerata come individuo, in qualità di soggetto inserito in una prassi intersoggettiva. Attraverso le

12 P. Spinicci, *Lezioni sulle ricerche filosofiche di Ludwig Wittgenstein*, 2002: pg 136

voci di studiose come Rosi Braidotti e Judith Butler (due tra le più considerate), la critica femminista si materializza in una de-essenzializzazione dell'identità sessuata, dovuta ad un riassortimento dell'impianto teorico di riferimento, dove le trasformazioni lacaniane in ambito psicanalitico, le influenze di autori come Barthes e Foucault, riportano al centro delle riflessioni teoriche il concetto di soggetto e la sua cruciale relazione con *l'ordine del discorso*¹³. Non ci si chiede più cosa sia il genere sessuale, ci si chiede se il genere sessuale esista davvero.

Lacan segna un'inversione radicale della teoria psicanalitica, da un lato mette in primo piano la soggettività, dall'altro ne evidenzia la natura linguistica. Prendendo spunto dal linguista Benveniste, Lacan introduce la scissione netta di un soggetto che sarebbe diviso in due entità distinte ed irriducibili l'una all'altra: c'è un soggetto dell'enunciazione che si esprime attraverso la sua corporeità materiale ed un soggetto dell'enunciato quale insieme eterogeneo di forme linguistiche che rendono il soggetto dell'enunciazione, nonché il corpo nel suo agire, insignificante in senso letterale, risignificato e nominato secondo un ordine discorsivo. Nel 1966 Benveniste diceva “è nel linguaggio e mediante il linguaggio che l'uomo si costituisce come soggetto; poiché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell'essere, il concetto di 'ego'”¹⁴. L'Ego è qui inteso come corpo agente, che nella prospettiva foucaultiana risulta essere divenuto un corpo assente, escluso e disseminato di pratiche discorsive che, mosse da logiche di potere e sapere, ne fissano la materialità corporea, trasformano la “carne” in organismo. Secondo Foucault non è importante prendere in considerazione cosa sia il sesso o quali siano le sue origini, bensì il fatto stesso che se ne parli.

L'esercizio del potere sul soggetto sessuato non ha un luogo, non ha nessuna exteriorità, esso non opera per mezzo della repressione; ad un'istanza giuridica Foucault sostituisce un'istanza che risiede nella produzione e proliferazione della verità le cui condizioni di possibilità sono interne al discorso stesso, il potere si produce nella contingenza, in ogni istante, nei nostri pensieri, nelle nostre azioni. La produzione di verità da parte delle Istituzioni come ad esempio la pedagogia, la medicina e la psicologia, produce dei referenti all'interno del discorso, dove l'atto di nominarli li inserisce in una superficie di significazione, un determinato *gioco linguistico* le cui regole e funzioni sono interne al gioco stesso. Un nodo significante, il sesso, diventa perno di proliferazione di infiniti significati. Non c'è allora un potere posseduto ed un potere subito, il potere non ha forma né una localizzazione, non esiste un potere dell'uomo sulla donna, né viceversa. L'uomo e la donna sono allora due entità intelligibili, decostruibili e scomponibili, due entità i cui squilibri e controversie si possono trovare nell'organizzazione strutturale del discorso stesso. Partendo da questo assunto possiamo riconsiderare le categorie di uomo e donna non più in qualità di entità biologicamente attingibili bensì come l'espressione di escrescenze storiche, luoghi di saturazione discorsiva che trovano nella sessualità il motore proliferante. “Fra i suoi emblemi la nostra società porta quello del sesso che parla. Del sesso che si sorprende, che s'interroga e che,

13 M. Foucault, *L'ordine del discorso*, 1972

14 *Semiotica in nuce, Volume 2 Teoria del Discorso*: pg 22

costretto e volubile ad un tempo, risponde inesauribilmente”¹⁵, producendo e fissando così diversità sessuali. Tali diversità diventano il prodotto di un costante lavoro collettivo di attribuzione di senso per cui la sessualità diventa il luogo di concepimento e proliferazione di verità “di genere”, effetti di realtà che si realizzano sulle materialità corporee. Corpi assoggettati, in rapporto di aderenza o difformità, concordanza o differenza con un determinato sistema di simboli condivisi e pratiche interpretative che da un lato fanno capo ad un determinato capitale culturale o sottoculturale, dall'altro si realizzano nella quotidiana comunicazione interpersonale, nella descrizione di un fatto o nell'esternazione di un'opinione intorno a questo. Inoltre la fenomenologia ed il riverbero delle idee del secondo Wittgenstein spostano l'attenzione sull'atto percettivo quale luogo di sedimentazione collettiva di significati. Nelle *Ricerche filosofiche*, per spiegare le caratteristiche e le implicazioni che il linguaggio ha sull'essere umano, Wittgenstein paragona la pratica del gioco a quella del linguaggio, le cui regole trovano ragione di vita esclusivamente all'interno del gioco stesso. Linguaggio e gioco condividono una sorta di intessitura con la natura, le quali regolarità pongono dei vincoli, delle evidenze. Come l'alfiere in una partita a scacchi è ciò che rappresenta all'interno del gioco, così ogni esperienza sensibile dell'individuo viene ritradotta in una funzione all'interno di un determinato gioco linguistico, “piani di esperienza e contesti di enunciazione”¹⁶ che confinano il nostro percepire a percorsi sensati sorretti da regole e concetti, supportando così il nostro agire interpretativo. La sostanza del mondo non ci è data, è muta ed è qualcosa che somiglia molto ad un gioco a farcela conoscere. Il punto è che il gioco qui assume un'ambivalenza, da un lato il nostro agire ne è il presupposto, dall'altro è il gioco stesso a stabilire le regole del nostro agire. Per un verso giochiamo, siamo presenti ad esso e in ogni momento facciamo delle scelte, per un altro siamo giocati per il fatto stesso che sappiamo, conosciamo e dobbiamo necessariamente interagire con altre forme di vita¹⁷, con le quali condividiamo un insieme di criteri funzionali che ci permettono, ad esempio, di distinguere un oggetto ed imparare ad usarlo.

Quest'osservazione ci permette di prestare la giusta attenzione al micro-mondo dell'atto percettivo e ci consiglia di dare riguardo particolare al nesso che lega l'esperienza sensibile e le superfici di significazione che l'avvolgono. L'individuo fa quella che si potrebbe chiamare un'esperienza paradigmatica, un'esperienza “sotto qualche rispetto”. Un'esperienza che si attualizza nella percezione stessa che abbiamo del mondo e conseguentemente nel nostro agire sociale.

Le mie acquisizioni in ambito musicale (come in qualsiasi altro ambito) non sono altro che una mappa di funzioni reciproche tra elementi di un sistema, analogie e differenze che fanno di ogni mia esperienza sensibile un'esperienza paradigmatica, un'esperienza, che a sua volta può fungere da esempio. E allora la mia conoscenza della musica elettronica è di valore ostensivo e differenziale e risulta essere nata e cresciuta nella molteplicità dei contesti in cui ne ho fatto uso linguistico ed esperienza diretta.

15 M. Foucault, *La volontà di sapere*, 2013: pg 69

16 R. Braidotti, *Soggetto Nomade*, 1994: pg. 57

17 P. Spinicci, *Lezioni sulle ricerche filosofiche di Ludwig Wittgenstein*, 2002

5- Profezie che si autoadempiono

Partendo da tali premesse, il mondo del djing EDM, come anche quelli della club e rave culture, diventano spazi culturali accomunati da certo sistema di valori, forme e stili di vita che rendono possibile l'accordo e la comprensione reciproca. Comunità culturali ma anche comunità linguistiche che condividono un certo tipo di slang, nomi di dj, etichette discografiche, criteri d'interpretazione nonché una certa quantità di esperienze pregresse da lettori, ascoltatori o musicisti.

In molti paesi occidentali ma anche e soprattutto in Italia, ancora oggi l'istituzione familiare e quella scolastica incidono fortemente sulla crescita dei bambini e sul potenziamento di differenti attitudini, ritaggi di una costruzione dualistica del genere. A questo proposito, ad esempio, il comune di Roma il 20 gennaio 2014 è partito con il progetto “la scuola fa la differenza” volto proprio alla sensibilizzazione e alla decostruzione di una serie di stereotipi di genere che, in quanto ancora presenti, incidono fortemente sulle vite delle persone e sull'idea che si fanno di se stesse. Se da una bambina non ci si aspetta il desiderio o la volontà di suonare la batteria o creare un gruppo musicale, ciò potrebbe avere come risposta proprio la conferma di quest'aspettativa, quella che Mazzara chiama “la profezia che si autoadempie”. “Profzie” che sentenziano differenze di genere in quanto qualità morali o abilità che, inserite nelle prassi intersoggettive, hanno effetti pratico-cognitivi sui soggetti sin dalle prime loro interazioni con altre forme di vita e oggetti della conoscenza.

La presenza delle donne in musica fino ad oggi ha contribuito principalmente alla formazione di figure professionali allenate appunto a performare, assimilare per introyettare ed eseguire pedissequamente una certa melodia. L'esecutore canoro è una figura artistica che non necessita particolare confidenza pratica con gli strumenti musicali né una marcata predisposizione per l'estro, la fantasia, la creazione. Il performer si differenzia dal compositore proprio per le sue doti vocali e la capacità di essere il più possibile fedele ad una certa esibizione attesa; l'abilità di esecuzione dipende anche e soprattutto dalla rigidità e dal rigore adoperato durante la fase di apprendimento, un rigore per cui pare le donne siano più predisposte. I maschi invece sin dai loro primi anni di vita vengono introdotti alla musica in modo naturale. Fin da piccoli sono incentivati a esercitare pratica musicale sia in quanto apprendimento linguistico che in quanto “addestramento” sensibile, un rapporto tattile con lo strumento o la consolle.

6- La musica ai tempi dell'etere

Lo strumento musicale è un oggetto paradigmatico determinante nella relazione che storicamente l'uomo ha instaurato con la musica. Ogni epoca ha necessitato della sua *protesi inarticolata*, una “macchina” che permetteva un certo ventaglio di possibilità sonore e compositive, un intermediario inumano che, a seconda delle sue evoluzioni tecnologiche, ha caratterizzato l'intera storia della conversione dei

flussi sonori in arte. Oggi a questo fine abbiamo hard disk recording e potenti hardware che sostituiscono le vecchie apparecchiature analogiche, strumenti musicali e grandi studi di registrazione sono oggi replicabili sui nostri Laptop in formato software.

Da un punto di vista prettamente fisico, la conversione del suono analogico in digitale ha la sua genesi nella trasformazione di valori continui in valori discreti che vengono inseriti in un sistema numerico binario composto dalle due note cifre 0 e 1. Il sistema prevede un numero finito di valori possibili ma sufficienti a riprodurre pedissequamente qualsiasi strumento musicale concepito o concepibile. Inoltre i dettagli e le sfumature che ad oggi riesce a cogliere uno strumento elettronico sono imparagonabili alle potenzialità dell'udito umano che riesce a cogliere un range di frequenze che va all'incirca dai 20 ai 20.000 hz. Al di sotto di cani e gatti. Le virtualità attingibili a cui accede la pratica del djing sono allora incomparabili a quelle raggiungibili con i classici strumenti musicali. Spaziante afferma che “la musica elettronica presenta la relazione “uomo-macchina” come un ibrido, una sorta di musica macchinica”¹⁸, un'ibridazione intesa in senso strettamente semiotico per la quale la relazione tra l'uomo e la macchina raggiunge nuovi stati di reciprocità sopprimendo una basilare relazione di causa effetto, quella tra l'azione corporea e la reazione sonora.

Il *trait d'union* tra l'uomo e la macchina si trasforma e origina nuove forme musicali che nell'EDM in particolare sono caratterizzate da un processo ciclico di rimandi, riproduzioni e rimediazioni con “macchine che già al loro interno contengono elementi umani reificati”¹⁹.

Allo stesso modo le dinamiche che ruotano attorno alla costruzione di un successo artistico oggi non possono non considerare l'intreccio tra possibilità tecnologiche e pratiche che attraverso queste si sviluppano. Social media, piattaforme relazionali che da un lato ridefiniscono i confini tra pubblico e privato, dall'altro lasciano sfumare ogni barriera tra l'artista e la sua audience. Una star dell'EDM non può che conoscere e saper giocare con le logiche che guidano il consumo di informazione ed intrattenimento. La comunicazione che passa da tali piattaforme dis-intermediate è il cuore nonché le gambe dell'intera strategia di marketing di un() artista, come della sua risalita verso il successo.

Scompaiono le infrastrutture di mediazione broadcasting e si gioca tutti sullo stesso campo di battaglia: la rete, il 2.0, la macchina. Si ridefiniscono i confini dell'identità pubblica e, a prova di questo, sono tante le persone “comuni” (di cui molti uomini e poche donne) che, prendendo qualche loop dalle libraries, hanno provato l'ebbrezza di pubblicare i loro brani ed avere un piccolo successo con questi. Sono probabilmente persone che hanno ben assimilato le logiche “manageriali” di costruzione di un'identità musicale.

18 L. Spaziante, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, 2007, pg 126

19 *Ivi*.

7- La *cyborg music*

30 anni fa, mentre David Guetta metteva i primi dischi funk e new wave, essere dj non significava né ambire ad una professione né desiderare una qualsivoglia forma di popolarità. Tra le pareti di una cabina il dj inseriva tracce nell'anonimato. Lo “status symbol” del dj EDM è cresciuto con chi oggi lo incarna: Hardwell, Tiesto, Skrillex, Guetta o chi, come lui stesso confida in un'intervista, gli ha dato la possibilità di affacciarsi al grande pubblico, Thomas Bangalter dei Daft Punk.

I Daft Punk si possono infatti considerare avanguardisti e maestri del settore, sia in quanto professionisti che in quanto personalità di pubblico dominio. A differenza dei big che abbiamo elencato fin ora i Daft Punk hanno pubblicato solo tre dischi negli ultimi 15 anni. Caschi da robot che nascondono volto, identità “macchiniche”, prolungata assenza dalle scene e dai social media, sporadiche apparizioni dal vivo. I Daft Punk non esistono sin dalle loro prime apparizioni, almeno in quanto corpi. Tre pubblicazioni e molti anni di silenzio assoluto in cui il pubblico ha continuato stabilmente ad ascoltarli, alimentando discussioni, condivisioni e pratiche di remixing. Due mesi prima dell'uscita dell'ultimo loro album *Random Access Memories*, il singolo di punta *Get Lucky* è apparso per qualche secondo nello spot del celebre programma televisivo statunitense *Saturday night live*. Pochi giorni dopo la diffusione dello spot, il web era tempestato di ricostruzioni del brano realizzate dai fan. L'uscita dell'album a maggio 2013 ha innescato una serie di record di vendite ricevendo sia l'attenzione dell'intero mondo della musica che una sequela di dischi di platino: Italia, Australia, Messico e tanti altri paesi. In pieno stile 2.0 e attraverso un utilizzo strategico e ben riuscito dei social media, i Daft Punk si concentrano sul retroscena e lasciano alle scene la propria maschera da robot, il proprio alter ego inumano. E come loro molti altri Big: il sopraccitato Candys che oltre all'equivoco nickname si presenta al suo pubblico con una maschera sul viso o Deadmau5 (25o della *top 100 2015*) che si esibisce con costume da topo ed il cui pseudonimo si pronuncia “topo morto”, il mouse, come la periferica dei computer. Grandi nomi e grandi palchi, luoghi dove il pubblico si specchia e trae caratteri identificativi della propria personalità artistica, nel privato come nel pubblico. A conferma di ciò, ad esempio, nell'ultima edizione del talent show italiano *Top dj*, tra i 100 candidati moltissimi si sono presentati con delle maschere di scena che connotano un'estetica da *cyborg*, un'estetica che ben si abbina alla sostanza dell'espressione “elettrica” della musica di cui sono rappresentanti, la musica elettronica.

Considerando che il termine *cyborg* indica la compromissione resiliente e omeostatica formata da elementi artificiali ed un organismo biologico, il suo significato può essere esteso sia alle caratteristiche produttive ed organizzative delle sonorità dell'artista, sia ai risultati della sua costruzione estetica. Una sorta di *cyborg music* che, almeno in senso teorico, “cavalca” scavalca e spalanca le porte alla generazione di nuovi percorsi interpretativi alternativi a una semiosi esclusivamente maschile, percorsi interpretativi non più ereditari di una visione dicotomica del genere sessuale.

8- Conclusione

Stamattina ho inserito i lemmi “male djs” nella maschera di ricerca di google e ho ricevuto una lunga lista di risultati diversi fra loro di cui molti avevano la parola “male” e la parola “djs” indicizzate separatamente. Poi ho scritto i lemmi “female djs” ed ho ricevuto un lista di risultati inerenti specificatamente a questa voce. Il primo dei risultati è un link ad una delle pagine dell'enciclopedia più usata al mondo, Wikipedia, il cui titolo è “Category:Female Djs” e sotto il quale sono riportati circa 100 nomi di donne dj, quelle che fino ad oggi si sono affermate in quest'area artistica. Una stretta categorizzazione che diventa fortemente connotativa e determinante nella costruzione dell'estetica dell'artista. Molti club italiani ad oggi promuovono eventi sotto la voce “female dj” o propogono grandi nomi accompagnati da donne *female dj*. Donne spesso giovani, belle e seminude, l'incarnazione degli standard di bellezza. Bella donna = locale pieno. D'altra parte tra le dj italiane che quest'estate abbiamo visto sui palchi dei grandi club nostrani contiamo nomi e corpi di ex modelle come Dj Naike, Syria Sorrow e Ema Stokholma o un ex cubista come Deborah De Luca, non propriamente delle “musiciste” o producer che dir si voglia.

Donne introdotte alla musica in modo rigido e limitato, donne i cui corpi sono ancora troppo visibili, tentatori e “ingombranti” perché possano restare mascherati dietro una cabina dove, invece, il o la dj deve attirare a sé i corpi di un pubblico incantato e sedotto dall'alchimia di suoni che, senza organi vitali e senza sesso, vibrano sui corpi ondegianti. Miss k8, una delle 3 dj donne in classifica, lo scorso novembre in provincia di Cuneo ci ha provato, ma ha incontrato un pubblico un po' bizzarro che durante la performance le ha intonato un coro, le gridano “escile!”. La dj il giorno dopo su facebook esprimerà il suo disappunto per l'avvenuto. Dopo poche ore cancellerà il post.



Miss K8

1 h · 🌐

Last night I had an incredibly dissapointing experience while playing for the Italian crowd at the Discoteca Shock. It was beyond offensive to me that the crowd was screaming "escile" at the end of my set.

Such disrespect makes me feel that I don't want to play in your country anymore.

Bibliografia:

- Lucio Spaziante, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma, 2007
- B. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Il Mulino, Bologna, 1997
- M. Foucault, *La volontà di sapere, Storia della sessualità 1*, Feltrinelli
- R. Braidotti, *Soggetto Nomade*, a cura di A. M. Crispino, Donzelli Editore, Roma 1994
- P. Spinicci, *Lezioni sulle ricerche filosofiche di Ludwig Wittgenstein*, a cura di Cuem, Milano 2002
- *Semiotica in nuce, Volume 2 Teoria del Discorso* a cura di P. Fabbri e G. Marrone, Meltemi, Roma
- R. Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza mediale*, Carocci, Roma, 2010
- A.J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica, Dizionario ragionato*. a cura di Paolo Fabbri, Milano 2007
- Francesco Marsciani, *Tracciati di Etnosemiotica*, FrancoAngeli, Milano, 2007
- *Parole nell'aria, sincretismi fra musica e altri linguaggi*, a cura di Pozzato, Spaziante, 2009
- S. Traini, *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*, Bompiani, Milano, 2008
- Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini studio, Milano, 2002
- C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Milano, Bompiani. 2003
- L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1967
- Judith Butler, *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano 1996
- M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972
- Del Ninno, Maurizio, *Etnosemiotica*, Roma, Meltemi 2007
- G. Cosenza, "Il corpo degli uomini", *Alfabeta 2*, n°4, novembre 2010
- E/C *Verso una netpoetica*, Isabella Pezzini
- E/C *Revaival dell'estetica pop-porno*
- E/C *Azioni e distensioni. Ipotesi sul corpo e il tempo nel jazz*, Dario Mangano